

**23° FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM D'HISTOIRE
PESSAC**

du lundi 19 au lundi 26 novembre 2012

Les années 70
Le Grand Tourant
100 FILMS / 25 AVANT-PREMIÈRES / 40 DÉBATS



CLASSE Philo

De l'oppression à la résistance

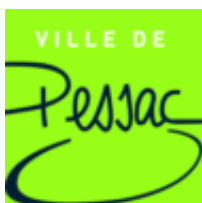


VOL AU DESSUS D'UN NID DE COUCOU - 1975

VOL AU DESSUS D'UN NID DE COUCOU

Un film de Milos Forman

Dossier pédagogique conçu par Jean François Cazeaux et Dominique Jobard



ACPA

association
des cinémas
de proximité
en aquitaine

ACPG — Association des cinémas
de proximité de la Gironde

Forman, Kesey, et le souffle de la liberté

Deuxième film américain de Milos Forman après *Taking off, Vol au-dessus d'un nid de coucou* s'inscrit au cœur des années 70 quand le roman éponyme de Ken Kesey, lui, avait été écrit au début des années 60.

L'expérience de l'enfermement faisant partie de l'histoire tchèque de Forman, on pourrait imaginer que le cinéaste tenait là l'occasion de régler ses comptes avec un système qui l'avait conduit à émigrer : l'hôpital psychiatrique comme figure de la biopolitique, l'emprise totalitaire et la surveillance généralisée, la rééducation pour les mal pensants, la mise à l'ombre des rebelles et mutins.

Mais le roman de Kesey décrit un engrenage tout aussi puissant que les despotismes issus du stalinisme, plus efficace peut-être encore par sa douce invisibilité ; le dissident russe Zinoviev l'a brillamment exposé.

Cette Amérique, donc, n'est une terre de liberté qu'à condition d'en contester encore et toujours les principes historico-socio-politiques : les beatniks, psychédéliques, hippies, portent la part d'un imaginaire domestiqué par l'ordre social mais qui, libéré par les voyages du corps comme de l'esprit, ouvre un espace et un temps du rêve d'où peut naître la possibilité d'autres histoires.

Le mouvement anti-antipsychiatrique, initié par Ronald Laing et David Cooper, a saisi dans sa critique tant l'institution psychiatrique que la fabrique de la normalité produite par l'ordre social.

La folie est une réponse et une révolte face à l'organisation de la conformité, elle est l'affirmation d'une puissance vitale qui refuse de se soumettre, elle manifeste la souffrance de l'individualité broyée. Ne la saisir et la soigner que comme manifestation d'un dérangement mental, niant par là sa dimension politique, c'est méconnaître sa force créatrice.

Le scénario de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* diffère assez considérablement du roman de Ken Kesey, au point que celui-ci s'emporta de l'effacement du point de vue du narrateur Bromden, mais quelles que furent les intentions du réalisateur, le film porte en lui cet univers des années 60 et 70, cette critique de tous les enfermements modernes qui, sous couvert de promotion de l'individualisme, étouffe et brise les subjectivités singulières.

Vol au dessus d'un nid de coucou
One Flew Over the Cuckoo's Nest
1975, 133 mn



1963. McMurphy, 38 ans, est transféré du pénitencier dans une clinique psychiatrique. Cinq fois arrêté pour combats avec violence et condamné pour viol sur mineure, consentante d'après lui, il doit être évalué par le docteur Spivey. Celui-ci devra dire si McMurphy simule un dérangement mental pour échapper au travail carcéral.

McMurphy est interné dans une section de dix-huit malades dont les soins sont surveillés par l'infirmière Ratched. Celle-ci a ordonné de façon très stricte la vie de ses patients : distribution de médicaments au son de la musique classique, gymnastique et groupe de parole se succèdent. Y participent principalement huit malades. Il y a Harding, intellectuel et homosexuel refoulé qui souffre de l'infidélité réelle ou supposée de sa femme qu'il ne peut satisfaire. Il y a Martini, débile léger, Billy le bègue, suicidaire, incapable de se défaire de l'autorité de sa mère et Cheswick, obséquieux et souffrant de peurs paniques. Autour d'eux, il y a Mancini, l'aphasique, un ancien général et un ancien tennisman perdus dans leur monde et surtout l'Indien, un imposant chef de tribu que tous croient sourd et muet.

McMurphy s'oppose vite par sa trop forte personnalité aux méthodes répressives de l'infirmière Ratched. Il demande à baisser le niveau de la musique, refuse de prendre ses médicaments et entraîne les autres à demander d'allumer la télévision pour la diffusion de la coupe des clubs. Ratched, sûre de son autorité, autorise un premier vote, où McMurphy n'obtient que trois voix. Le lendemain il en obtient neuf mais Ratched clôt la séance avant que l'Indien ne fasse basculer la majorité. McMurphy triomphe quand même en mimant sa réaction de spectateur enthousiaste.

Après un mois d'internement, Murphy est convoqué devant le docteur Spivey et deux autres psychiatres qu'il ridiculise. Puis il transforme l'habituelle sortie en bus en grande partie de pêche en mer. Au retour, il est sévèrement puni et condamné aux électrochocs. Il parvient néanmoins à organiser par la suite une partie fine avec des prostituées afin que Billy ait sa première expérience sexuelle. Il pense s'échapper mais, pour avoir un peu trop tardé, est repris par les gardes.

Alors que Ratched persécute moralement Billy pour l'empêcher de reprendre son autonomie, McMurphy tente de l'étrangler. Puni par une lobotomie qui détruira en lui conscience et volonté, il ne trouvera une forme d'évasion que grâce à l'Indien.

L'acteur Kirk Douglas porta longtemps le projet d'adapter au cinéma la pièce de théâtre issue du roman de Ken Kesey. C'est plusieurs années plus tard que son fils, Michael Douglas, proposa en tant que producteur le scénario à Milos Forman, permettant à celui-ci de connaître enfin le succès après huit ans passés aux Etats-Unis et l'échec public de *Taking Off* (1971). Le film rafla cinq Oscars dont ceux du Meilleur film, Meilleur acteur et Meilleur réalisateur.



Biographie de Milos Forman



Né en 1932 en ancienne Tchécoslovaquie à Caslav, Milos Forman perd ses parents, déportés à Auschwitz. Il est alors élevé avec ses frères par le reste de sa famille. Milos Forman étudie le cinéma à la FAMU, l'école des Hautes Etudes Cinématographiques de Prague dans les années cinquante. Une fois diplômé, il écrit ses premiers scénarii avec Martin Fric, puis devient assistant réalisateur auprès d'Alfred Radok.

A cette période, suite à la mort de Staline en 1953, on assiste au dégel amorcé par Krouchtchev en Union soviétique, qui a entre autre pour conséquence un assouplissement du régime communiste et donc une expression plus libre chez les artistes, dont les réalisateurs. C'est dans ce contexte que Forman se lance comme cinéaste, avec deux premiers courts-métrages, *l'Audition*, et *S'il n'y avait pas de Guinguettes*. Ces films révèlent déjà le goût du jeune cinéaste pour un cinéma réaliste mais également sa capacité à diriger des acteurs, ainsi qu'un premier thème de prédilection, à savoir la jeunesse face au monde adulte et le besoin de liberté individuelle.

Dans le sillage des résistants de toujours, Jon Kadar, Elmar Klos, Jiri Weiss ou Jiri Krejcik, une nouvelle génération de cinéastes prône la libération par la culture, espère une prise de conscience de la société.

En 1963, c'est ainsi toute une génération de cinéastes de vingt à trente ans qui fait une entrée retentissante dans la production cinématographique. Non seulement Milos Forman mais aussi Vera Chytilová ou Jaromil Jireš tournent leur premier long métrage : respectivement *Quelque Chose d'Autre* et *Le Premier Cri*. Ils seront bientôt suivis par Ivan Passer, Jiri Menzel, Jan Nemecek et Stefan Uher. Au diapason des cinémas nationaux qui renaissent un peu partout dans le monde dans le sillage de la Nouvelle Vague et du free cinema, ces trublions marient la recherche esthétique à un regard critique sur la société. Participant au bouillonnement culturel de la jeunesse pragoise, leurs films remportent les suffrages d'un public fatigué des mensonges idéologiques et qui a l'impression de retrouver enfin une part de sa réalité vécue à l'écran.

Attiré par le genre de la comédie, Forman tourne son premier long métrage dans la mouvance de la Nouvelle Vague *L'As de Pique* (1964), une satire sociale sur un jeune homme devenu vigile, représentatif d'une société dominée par le contrôle et la délation, qui a du mal à s'insérer dans la société. Il poursuivra avec *Les Amours d'une Blonde* (1965) une comédie douce-amère, mélange de tendresse et d'ironie qui remporte un énorme succès public en Tchécoslovaquie. Présenté dans de nombreux festivals (Cannes, New York, Venise), il connaît également une belle carrière internationale et est sélectionné pour l'Oscar du meilleur film étranger. La nouvelle vague tchèque atteignait son apogée.

Flairant la bonne affaire, et riche à millions du triomphe au box-office du *Docteur Jivago*, le producteur italien Carlo Ponti propose à Forman et à ses deux co-scénaristes Ivan Passer et Jaroslav Papoušek de financer leur prochain film. Un premier scénario, *Les Américains arrivent*, puis un second racontant l'histoire d'un déserteur réfugié dans les sous-sols d'une salle de concert se succèdent quand, un soir de détente, les trois hommes assistent au bal des pompiers du village. Ce sera la satire provocatrice *Au Feu les Pompiers !* (1967) qui leur vaut les foudres de la censure.

Le climat social, à la veille du Printemps de Prague, ne permettant pas une interdiction du film, on entreprit d'en saboter l'exploitation. Lorsque Ponti, qui avait détesté le film lui aussi, décida de retirer son apport financier, Forman fut accusé de sabotage économique, délit passible de dix ans d'emprisonnement.

Invité au festival d'Annecy, il rencontre Claude Berri et François Truffaut. Mis au courant de la situation, ces derniers réunissent les fonds nécessaires pour sauver la mise. Berri assure une distribution internationale au film qui fut, comme *Les Amours d'une Blonde*, sélectionné pour l'Oscar du meilleur film étranger. Alors que les chars entrent dans Prague les studios tchèques licencient Milos Forman au motif d'une sortie illégale du territoire. Se trouvant alors à Paris, Forman s'envole pour les États-Unis à l'invitation de la Paramount.

Il réalise d'abord une comédie sociale, *Taking Off* (1971), sur la fugue d'une jeune fille à travers laquelle on assiste à une confrontation entre deux générations. Le film, co-écrit avec son ami, le scénariste Jean-Claude Carrière, est le seul jamais réalisé sur le mouvement hippie alors même qu'il se déroulait, et fût récompensé du Grand prix du jury au Festival de Cannes. En 1975, le cinéaste quitte la comédie et la classe moyenne américaine pour le drame et le milieu psychiatrique avec *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Porté par Jack Nicholson qui y trouve là un de ses plus grands rôles, le film remporte cinq Oscars dont ceux du Meilleur film, Meilleur acteur et Meilleur réalisateur. En 1979, Milos Forman se voit confier l'adaptation d'un grand succès de la scène musicale à Broadway : *Hair*, film culte de toute une génération. En 1981, il remplace au pied levé Robert Altman sur le difficile tournage de *Ragtime*, portrait d'une Amérique du début du XXe siècle en proie au racisme.

En 1985, il obtient à nouveau l'Oscar du Meilleur réalisateur pour *Amadeus* qui en remporte sept autres. Quatre ans plus tard, il réalise *Valmont*, adaptation des *Liaisons dangereuses* de Choderlos De Laclos. Mais le film souffre d'une comparaison avec le film de Stephen Frears sorti la même année. Depuis *Amadeus*, il semble avoir pris goût aux biographies en réalisant *Larry Flynt* (1996), Ours d'or à Berlin et *Man on the Moon* (1999) Ours d'argent à Berlin, inspiré de la vie du comique américain Andy Kaufman. Avec *Les fantômes de Goya*, dans lequel Natalie Portman et Javier Bardem se donnent la réplique, il retrouve à nouveau l'univers onirique et les costumes du XVIIIe siècle.

Milos Forman. Filmographie sélective

- 1964** ***L'As de Pique***
(*Cerný Petr*). Avec : Ladislav Jakim (Petr), Jan Votrčil (son père), Božena Matusková (sa mère), Pavla Martinková (Asa), Vladimír Pucholt (Cenda), Pavel Sedláček (Sako), Zdeněk Kulhanek, František Kosina, Josef Koza, Antonín Pokorný. 85 mn.
- 1965** ***Les Amours d'une blonde***
(*Lásky jedné plavovlásky*). Avec : Hana Brejchová (Andula), Vladimír Pucholt (Milda), Vladimír Mensík (Vacovsky). 84 mn.
- 1967** ***Au Feu les Pompiers !***
(*Horí, má panenko*). Avec : Jan Votrčil (le chef du comité), Josef Sebánek, Josef Valnoha, František Debelka, Vratislav Cermák, Josef Rehorek, Václav Novotný, František Reinstein (les membres du comité), Josef Kolb. 71 mn.
- 1971** ***Taking Off***
Avec : Lynn Carlinn, Buck Henry, Linnea Heacock. Georgia Engel, Tony Harvey. 93mn.
- 1975** ***Vol au-dessus d'un Nid de Coucou***
(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*). Avec : Jack Nicholson (Randle Patrick McMurphy), Louise Fletcher (Mildred Ratched), Will Sampson, William Redfield, Brad Dourif, Danny De Vito, Christopher Lloyd, Scatman Crothers. 133 mn.
- 1979** ***Hair***
Avec: John Savage, Treat Williams, Beverly d'Angelo, Annie Golden, Donnie Dacus, Nicholas Ray. 121 mn.

- 1981** ***Ragtime***
Avec : James Cagney (Rheinlander Waldo), Brad Dourif (le jeune frère), Moses Gunn (Booker T. Washington), Elizabeth McGovern (Evelyn Nesbit Thaw), Kenneth McMillan (Willie Conklin), Pat O'Brien (Delmas), James Olson (le père), Mary Steenburgen (la mère), Donald O'Connor. 155 mn.
- 1984** ***Amadeus***
Avec : F. Murray Abraham (Antonio Salieri), Tom Hulce (Wolfgang Amadeus Mozart), Elizabeth Berridge (Constanze Mozart). 157 mn.
- 1989** ***Valmont***
Avec : Colin Firth (Vicomte de Valmont), Annette Bening (la Marquise de Merteuil), Meg Tilly (Madame de Tourvel), Fairuza Balk (Cécile de Volanges), Siân Phillips (Madame de Volanges), Jeffrey Jones (Monsieur de Gercourt), Henry Thomas (Chevalier Danceny), Fabia Drake (Madame de Rosemonde), T.P. McKenna (le Baron). 137 mn.
- 1996** ***Larry Flynt***
(The People vs. Larry Flynt). Avec : Woody Harrelson (Larry Flynt), Courtney Love (Althea Leasure), Edward Norton (Alan Isaacman), Brett Harrelson (Jimmy Flynt), Donna Hanover (Ruth Carter Stapleton), James Cromwell (Charles Keating), Crispin Glover (Arlo), Vincent Schiavelli (Chester). 129 mn.
- 1999** ***Man on the Moon***
Avec : Jim Carrey (Andy Kaufman), Danny DeVito (George Shapiro), Courtney Love (Lynne Margulies), Paul Giamatti (Bob Zmuda), Christopher Lloyd, Jerry Lawler. 118 mn.
- 2006** ***Les fantômes de Goya***
(Goya's Ghosts). Avec : Javier Bardem (Frère Lorenzo, le moine), Natalie Portman (Inés / Alicia, la muse de Goya), Stellan Skarsgård (Francisco Goya), Randy Quaid (Le Roi Charles IV), Michael Lonsdale (Le père Gregorio), José Luis Gómez (Bilbatua), Mabel Rivera (Maria Isabel Bilbatua). 114 mn.

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961

« Il n'y a de folie qu'en chacun des hommes, parce que c'est l'homme qui la constitue dans l'attachement qu'il se porte à lui-même, et par les illusions dont il s'entretient. »

Chap. I « *Stultifera Navis* »

« L'eau et la navigation ont bien ce rôle. Enfermé dans le navire, d'où on n'échappe pas, le fou est confié à la rivière aux mille bras, à la mer aux mille chemins, à cette grande incertitude extérieure à tout. Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes : solidement enchaîné à l'infini carrefour. Il est le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage. Et la terre sur laquelle il abordera, on ne la connaît pas, tout comme on ne sait pas, quand il prend pied, de quelle terre il vient. Il n'a sa vérité et sa patrie que dans cette étendue inféconde entre deux terres qui ne peuvent lui appartenir. Est-ce ce rituel qui par ses valeurs est à l'origine de la longue parenté imaginaire qu'on peut suivre tout au long de la culture occidentale ? Ou est-ce, inversement, cette parenté qui a, du fond des temps, appelé puis fixé le rite d'embarquement ? Une chose au moins est certaine : l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen. »



Jérôme Bosch, *La Nef des fous*, 1500



Chap. II Le grand renfermement

« Le geste qui, en traçant l'espace de l'internement, lui a conféré son pouvoir de ségrégation et a désigné à la folie une nouvelle patrie, ce geste, pour cohérent et concerté qu'il soit, n'est pas simple. Il organise en une unité complexe une nouvelle sensibilité à la misère et aux devoirs de l'assistance, de nouvelles formes de réaction devant les problèmes économiques du chômage et de l'oisiveté, une nouvelle éthique du travail, et le rêve aussi d'une cité où l'obligation morale rejoindrait la loi civile, sous les formes autoritaires de la contrainte. »



Francisco Goya, *Le Préau des fous*, 1792



« A partir de l'âge classique et pour la première fois, la folie est perçue à travers une condamnation éthique de l'oisiveté et dans une immanence sociale garantie par la communauté de travail. Cette communauté acquiert un pouvoir éthique de partage, qui lui permet de rejeter, comme dans un autre monde, toutes les formes de l'inutilité sociale. C'est dans cet autre monde, cerné par les puissances sacrées du labeur, que la folie va prendre ce statut que nous lui connaissons. S'il y a dans la folie classique quelque chose qui parle d'ailleurs, et d'autre chose, ce n'est plus parce que le fou vient d'un autre ciel, celui de l'insensé, et qu'il en porte les signes ; c'est qu'il franchit de lui-même les frontières de l'ordre bourgeois, et s'aliène hors des limites sacrées de son éthique. En effet, le rapport entre la pratique de l'internement et les exigences du travail n'est pas défini entièrement, tant s'en faut, par les conditions de l'économie. Une perception morale le soutient et l'anime. Lorsque le Board of Trade publia son rapport sur les pauvres où étaient proposés les moyens « de les rendre utiles au public », il fut bien précisé que l'origine de la pauvreté n'était ni la rareté des denrées ni le chômage, mais « l'affaiblissement de la discipline et le relâchement des mœurs ». L'édit de 1656, lui aussi, portait au milieu de dénonciations morales d'étranges menaces. « Le libertinage des mendiants est venu jusqu'à l'excès par un malheureux abandon à toutes sortes de crimes, qui attire la malédiction de Dieu sur les Etats, quand ils sont impunis. » Ce « libertinage », ce n'est pas celui qu'on peut définir par rapport à la grande loi du travail, mais bien un libertinage moral : « L'expérience ayant fait connaître aux personnes qui se sont occupées dans les charitables emplois que plusieurs d'entre eux de l'un et l'autre sexe habitent ensemble sans mariage, beaucoup de leurs enfants sont sans baptême, et ils vivent presque tous dans l'ignorance de la religion, le mépris des sacrements, et dans l'habitude continuelle de toutes sortes de vices. » Aussi bien l'Hôpital n'a-t-il pas l'allure d'un simple refuge pour ceux que la vieillesse, l'infirmité ou la maladie empêchent de travailler ; il n'aura pas seulement l'aspect d'un atelier de travail forcé, mais aussi d'une institution morale chargée de châtier, de corriger une certaine « vacance » morale, qui ne mérite pas le tribunal des hommes, mais ne saurait être redressée par la seule sévérité de la pénitence. L'Hôpital général a un statut éthique. C'est de cette charge morale que sont

revêtus ses directeurs et on leur attribue tout l'appareil juridique et matériel de la répression : « Ils ont tout pouvoir d'autorité, de direction, d'administration, de police, juridiction, correction et châtement ; » et pour accomplir cette tâche, on met à leur disposition « poteaux et carcans, prisons et basses fosses » (articles XII et XIII du Règlement de l'Hôpital général) [...]

Pour la première fois, on instaure des établissements de moralité, où se noue une étonnante synthèse entre obligation morale et loi civile. L'ordre des Etats ne souffre plus le désordre des coeurs. Bien entendu, ce n'est pas la première fois dans la culture européenne que la faute morale, même dans sa forme la plus privée, prend l'allure d'un attentat contre les lois écrites ou non écrites de la cité. Mais dans ce grand renfermement de l'âge classique, l'essentiel, et l'élément nouveau, c'est qu'on enferme dans les cités de la moralité pure, où la loi qui devrait régner sur les coeurs sera appliquée sans compromission, ni adoucissement, sous les espèces rigoureuses de la contrainte physique. La morale se laisse administrer comme le commerce ou l'économie. »

Chap. IV Figures de la folie

« Nous voici à la veille du XIXe siècle [...] C'est d'une part l'assimilation complète de l'hystérie et de l'hypocondrie aux maladies mentales. Par la distinction capitale entre sensibilité et sensation, elles entrent dans ce domaine de la déraison dont nous avons vu qu'il était caractérisé par le moment essentiel de l'erreur et du rêve, c'est-à-dire de l'aveuglement. Tant que les vapeurs étaient des convulsions ou d'étranges communications sympathiques à travers le corps, quand bien même elles conduisaient à l'évanouissement et à la perte de conscience, elles n'étaient point folie. Mais que l'esprit devienne aveugle à l'excès même de sa sensibilité – alors apparaît la folie.

Mais d'autre part, elle donne à cette folie tout un contenu de culpabilité, de sanction morale, de juste châtement qui n'était point propre à l'expérience classique. Elle alourdit la déraison de toutes ces nouvelles valeurs : au lieu de faire de l'aveuglement la condition de possibilité de toutes les manifestations de la folie, elle la décrit comme l'effet psychologique d'une faute morale. Et par là se trouve compromis ce qu'il y avait d'essentiel dans l'expérience de la déraison. Ce qui était aveuglement va devenir inconscience, ce qui était erreur va devenir faute ; et tout ce qui désignait dans la folie la paradoxale manifestation du non-être deviendra châtement naturel d'un mal moral. Bref toute cette hiérarchie verticale, qui constituait la structure de la folie classique depuis le cycle des causes matérielles jusqu'à la transcendance du délire, va maintenant basculer et se répartir à la surface d'un domaine qu'occuperont ensemble et que se contesteront bientôt la psychologie et la morale.

La « psychiatrie scientifique » du XIXe siècle est devenue possible. »

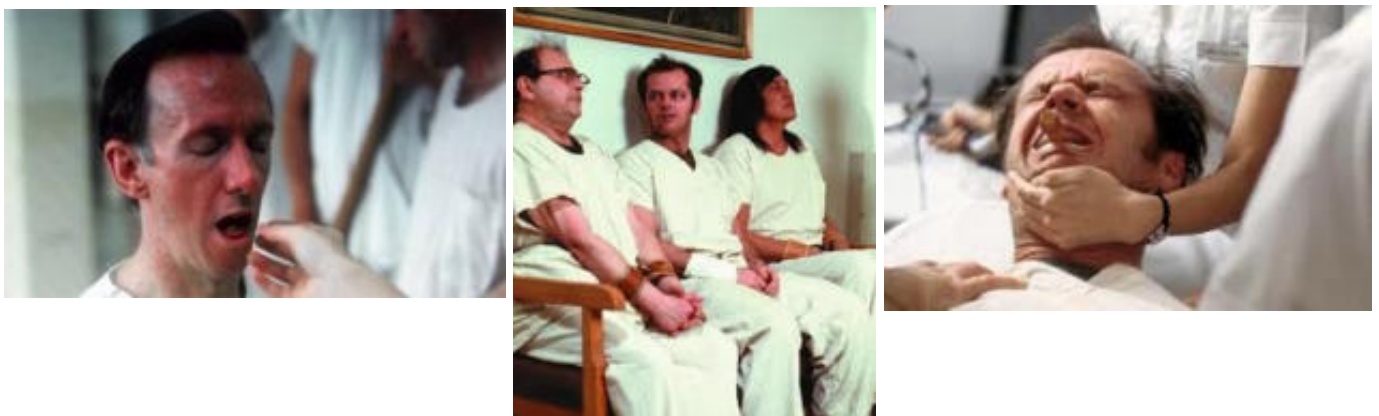
Chap. V Médecins et malades

« Plus lent, mais plus certain aussi de la vérité sur laquelle il s'ouvre, l'éveil qui vient de la sagesse elle-même et de son cheminement insistant, impératif, à travers les paysages de la folie.



Francisco Goya, *Le Sommeil de la raison engendre des monstres*, 1799

A cette sagesse, dans ses différentes formes, Willis [Thomas Willis 1621-1675] demande la guérison des folies. Sagesse pédagogique pour les imbéciles ; « un maître appliqué et dévoué doit les éduquer complètement » ; on doit leur apprendre, peu à peu et très lentement, ce qu'on apprend aux enfants dans les écoles. Sagesse qui emprunte son modèle aux formes les plus rigoureuses et les plus évidentes de la vérité, pour les mélancoliques : tout ce qu'il y a d'imaginaire dans leur délire se dissipera à la lumière d'une vérité incontestable ; c'est pourquoi « les études mathématiques et chimiques » leur sont si vivement recommandées. Pour les autres, c'est la sagesse d'une vie bien ordonnée qui réduira leur délire ; il n'est pas besoin de leur imposer d'autre vérité que celle de leur vie quotidienne ; restant dans leur domicile « ils doivent continuer à gérer leurs affaires, à gouverner leur famille, à ordonner et à cultiver leurs propriétés, leurs jardins, leurs vergers, leurs champs ». C'est en revanche l'exactitude d'un ordre social, imposé de l'extérieur, et s'il le faut par la contrainte, qui peut ramener progressivement l'esprit des maniaques à la lumière de la vérité : « Pour cela, l'insensé, placé dans une maison spéciale sera traité, tant par le médecin que par les aides prudents, de façon qu'on puisse toujours le maintenir dans son devoir, dans sa tenue et dans ses moeurs, par des avertissements, des remontrances, des peines que l'on inflige aussitôt. »



Chap. VIII Naissance de l'asile

« Les légendes de Pinel [Philippe Pinel 1745-1826] et de Tuke [William Tuke 1732-1822] transmettent des valeurs mythiques, que la psychiatrie du XIXe siècle acceptera comme évidences de nature. Mais sous les mythes eux-mêmes, il y avait une opération, ou plutôt une série d'opérations qui silencieusement ont organisé à la fois le monde asilaire, les méthodes de guérison, et l'expérience concrète de la folie.

Le geste de Tuke, tout d'abord. Parce qu'il est contemporain de celui de Pinel, parce qu'on le sait porté par tout un mouvement de « philanthropie », on le fait valoir comme un geste de « libération » des aliénés. Il s'agit de tout autre chose : « On a pu observer le grand dommage éprouvé par les membres de notre société par le fait qu'on les a confiés à des gens qui non seulement sont étrangers à nos principes, mais qui de plus les ont mêlés à d'autres malades qui se permettent un langage grossier et des pratiques blâmables. Tout cela laisse souvent un effet ineffaçable sur les esprits des malades après qu'ils aient recouvré l'usage de la raison, en les rendant étrangers à ces attachements religieux dont ils avaient fait autrefois l'expérience ; parfois même, ils sont corrompus par des habitudes vicieuses auxquelles ils étaient étrangers. » La Retraite devra agir comme instrument de ségrégation : ségrégation morale et religieuse, qui cherche à reconstituer, autour de la folie, un milieu aussi ressemblant que possible à la Communauté des Quakers. Et ceci pour deux raisons : la première est que le spectacle du mal est pour toute âme sensible une souffrance, l'origine de toutes ces passions néfastes et vives que sont l'horreur, la haine, le mépris, et qui engendrent ou perpétuent la folie : « On a pensé à juste titre que le mélange qui se produit dans les établissements publics de personnes qui ont des sentiments et des pratiques religieuses différents, le mélange des débauchés et principale est ailleurs : c'est que la religion peut jouer le double rôle de nature et de règle, puisqu'elle a pris, dans l'habitude ancestrale, dans l'éducation, dans

l'exercice quotidien, la profondeur de la nature, et qu'elle est en même temps principe constant de coercition. » [...]

« La peur apparaît comme personnage essentiel de l'asile. Figure déjà ancienne, sans doute, si on songe aux terreurs de l'internement. Mais celles-ci cernaient la folie de l'extérieur, marquant la limite de la raison et de la déraison, et jouant d'un double pouvoir : sur les violences de la fureur pour les contenir, et sur la raison elle-même pour la tenir à l'écart ; cette peur était toute de surface. Celle qui est instaurée à la Retraite est toute en profondeur : elle va de la raison à la folie comme une médiation, comme l'évocation d'une commune nature qui lui appartiendrait encore, et par laquelle elle pourrait nouer leur lien. La terreur qui régnait était le signe le plus visible de l'aliénation de la folie dans le monde classique ; la peur maintenant est douée d'un pouvoir de désaliénation, qui lui permet de restaurer comme une très primitive connivence entre le fou et l'homme de raison. Elle doit les solidariser à nouveau. Maintenant la folie ne devra plus, ne pourra plus faire peur ; elle aura peur, sans recours ni retour, entièrement livrée par là à la pédagogie du bon sens, de la vérité et de la morale. [...]

« L'obscur culpabilité, qui nouait autrefois faute et déraison, est ainsi déplacée ; le fou, en tant qu'être humain originairement doué de raison, n'est plus coupable d'être fou ; mais le fou, en tant que fou, et à l'intérieur de cette maladie dont il n'est plus coupable, doit se sentir responsable de tout ce qui en elle peut troubler la morale et la société, et ne s'en prendre qu'à lui-même des châtiments qu'il reçoit. [...]

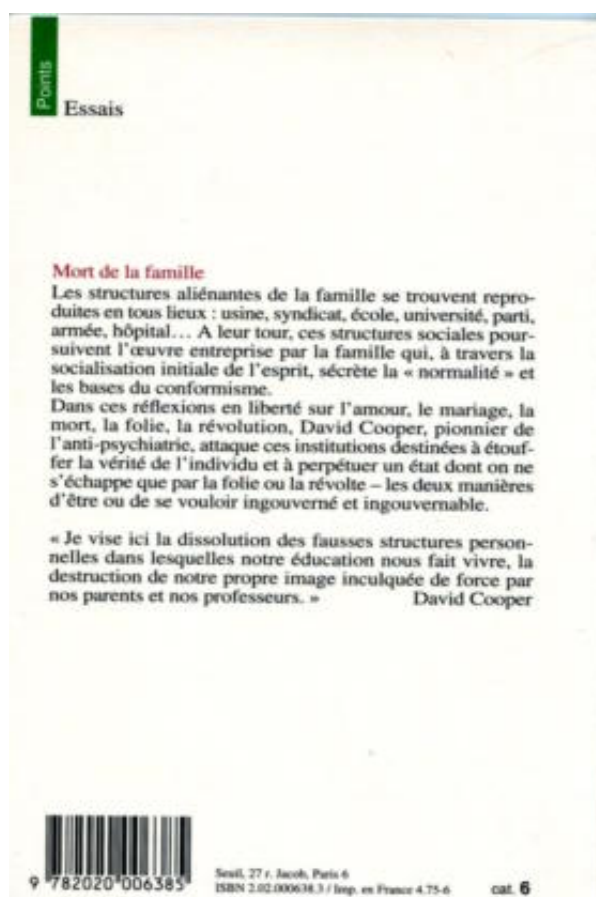
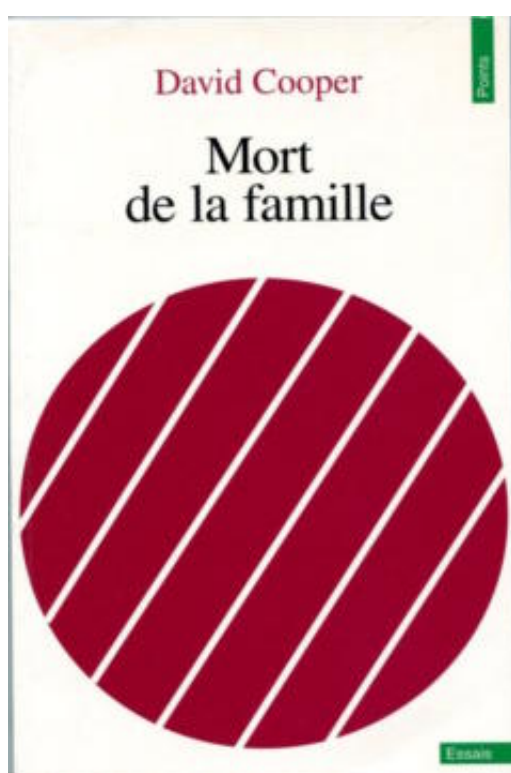
« L'asile ne sanctionne plus la culpabilité du fou, c'est vrai ; mais il fait plus, il l'organise ; il l'organise pour le fou comme conscience de soi, et rapport non réciproque au gardien ; il l'organise pour l'homme raisonnable, comme conscience de l'autre, et intervention thérapeutique dans l'existence du fou. C'est-à-dire que par cette culpabilité le fou devient objet de châtiment toujours offert à lui-même et à l'autre ; et de la reconnaissance de ce statut d'objet, de la prise de conscience de sa culpabilité, le fou doit revenir à sa conscience de sujet libre et responsable, et par conséquent à la raison. Ce mouvement par lequel, s'objectivant pour l'autre, l'aliéné revient par là à sa liberté, c'est le mouvement qu'on trouve aussi bien dans le Travail que dans le Regard. [...]

« Dans l'asile, le travail sera dépouillé de toute valeur de production ; il ne s'imposera qu'à titre de règle morale pure ; limitation de la liberté, soumission à l'ordre, engagement de la responsabilité, à seule fin de désaliéner l'esprit perdu dans l'excès d'une liberté que la contrainte physique ne limite qu'apparemment.

Plus efficace encore que le travail, le regard des autres, ce que Tuke appelle le « besoin d'estime » [...] Le fou, dans l'internement classique était, lui aussi offert au regard : mais ce regard au fond ne l'atteignait pas lui-même ; il atteignait seulement sa surface monstrueuse, son animalité visible ; et il comportait au moins une forme de réciprocité, puisque l'homme sain pouvait y lire, comme en un miroir, le mouvement imminent de sa propre chute. Le regard que Tuke instaure maintenant comme une des grandes composantes de l'existence asilaire, est à la fois plus profond et moins réciproque ; il doit chercher à traquer le fou dans les signes les moins sensibles de sa folie, là où elle s'articule secrètement sur la raison et commence à peine à s'en détacher ; et ce regard, le fou ne peut le rendre sous aucune forme, car il est seulement regardé ; il est comme le nouveau venu, le dernier arrivant dans le monde de la raison. [...]



« *La folie est enfance. Tout est organisé à la Retraite pour que les aliénés soient minorisés. On les y considère « comme des enfants qui ont un superflu de force et qui en font un emploi dangereux. Il leur faut des peines et des récompenses présentes ; tout ce qui est un peu éloigné n'a point d'effet sur eux. Il faut leur appliquer un nouveau système d'éducation, donner un nouveau cours à leurs idées ; les subjuguier d'abord, les encourager ensuite, les appliquer au travail, leur rendre ce travail agréable par des moyens attrayants ».* Depuis bien longtemps déjà le droit avait tenu les aliénés pour des mineurs ; mais c'était là une situation juridique, abstraitement définie par l'interdiction et la curatelle ; ce n'était pas un mode concret de rapports d'homme à homme. L'état de minorité devient chez Tuke un style d'existence pour les fous, et pour les gardiens un mode de souveraineté. On insiste beaucoup sur l'allure de « grande famille » que prend à la Retraite la communauté des insensés et de leurs surveillants. Apparemment cette « famille » place le malade dans un milieu à la fois normal et naturel ; en fait elle l'aliène plus encore ; la minorité juridique dont on affectait le fou était destinée à le protéger en tant que sujet de droit ; cette structure ancienne, en devenant forme de coexistence, le livre entièrement, et comme sujet psychologique, à l'autorité et au prestige de l'homme de raison, qui prend pour lui figure concrète d'adulte, c'est-à-dire à la fois de domination et de destination. »



Ken Kesey (1935-2001) et la résistance au « Système »



L'auteur de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* se situe spirituellement et historiquement entre la *Beat Generation* (Kerouac, Ginsberg, Burroughs) et le mouvement hippie. Il fut l'un des créateurs du mouvement psychédélique qui pratiqua l'usage intensif des drogues à la recherche de nouvelles expériences sensorielles.

C'est son passage au *Menlo Park Veterans Hospital* à Palo Alto dans la baie de San Francisco, comme volontaire dans un programme gouvernemental de recherches de médicaments, qui lui fait découvrir les effets des psychotropes et hallucinogènes.

Il ne cessera de poursuivre ces expériences pour lui-même et constituera le groupe des *Merry Pranksters* avec, entre autres, Neal Cassady, l'inspirateur du personnage de Dean Moriarty dans *On the Road*.

« Tout ce que je savais de Ken Kesey, ou à peu près, à ce moment là, c'était qu'il s'agissait d'un romancier de trente et un ans qu'on tenait en haute estime, et qu'il avait pas mal d'ennuis pour des histoires de drogue. Il avait écrit *One Flew Over the Cuckoo's Nest* en 1962, dont on avait tiré une pièce en 1963, et *Sometimes a Great Notion*, en 1964. On le citait toujours en compagnie de Philip Roth, de Joseph Heller, de Bruce Jay Friedman et d'un ou deux autres parmi les jeunes romanciers promis à un grand avenir. Puis il avait, à deux reprises, été arrêté pour détention de marijuana, en avril 1965 et en janvier 1966, et il avait fui au Mexique plutôt que de risquer une sévère condamnation. Pour un récidiviste, ça aurait pu chercher dans les cinq ans. J'avais mis la main, un jour, sur des lettres que Kesey avait envoyées du Mexique à son ami Larry McMurry, l'auteur de *Horseman, Pass By*, dont on avait tiré le film *Hud*. Elles étaient aussi folles que sarcastiques, une sorte de mélange de William Burroughs et George Ade, et parlaient de cachettes, de déguisements, de paranoïa, d'échapper aux flics, de joints qu'on fume et de chercher son Nirvâna dans les égouts du Mexique. »

Tom Wolfe, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, 1968.

Etrange période que ces années soixante aux Etats-Unis, où le LSD -qui ne sera interdit qu'en 1966- circule librement mais où l'on risque la prison pour possession et usage de marijuana.

Etrange personnage que ce Ken Kesey qui sillonne avec ses *Merry Pranksters* les USA dans un bus bariolé et qui voit dans le Mexique un horizon de salut, à la manière de Sal Paradise, le narrateur de *Sur la Route*.



Le roman

L'histoire de *Vol au-dessus d'un nid de coucou* est narrée à la première personne par Bromden, le « demi-sang indien » qui se fait passer pour sourd et muet parce qu'enfant il fut celui que personne ne voyait ni n'entendait. Cette première dépersonnalisation vécue par l'Indien, premier occupant de cette terre nord-américaine conquise par les Blancs, sera redoublée par le système asilaire, que Ken Kesey appelle le Système, désignant par là une forme d'organisation sociale toute entière. Narrateur donc, Bromden assiste à l'arrivée de McMurphy, le grand Irlandais roux et tatoué, vétéran de la guerre de Corée, le roi de l'arnaque et de la bagarre, incarcéré pour viol – c'est-à-dire pour les USA des années 60, relation sexuelle hors mariage avec une mineure de moins de 16 ans.

Plus encore que le film, le roman décrit un univers étouffant, une lente descente aux enfers malgré les multiples tentatives de révolte, l'implacable étau qui se referme petit à petit sur McMurphy. En témoigne ce rêve halluciné de Bromden, un soir où il n'a pas pris les cachets destinés à l'assommer, où le Système combattu s'apparente à une Machine de Mort.

« Le ronronnement profond des appareils qui tournent dans l'épaisseur des murs s'efface peu à peu jusqu'à disparaître entièrement. Le silence règne en maître d'un bout à l'autre de l'hôpital. Seul, un grondement sourd et étouffé monte des profondeurs du bâtiment. Je ne l'avais encore jamais remarqué. Cela ressemble beaucoup au bruit qui vous parvient lorsque vous vous trouvez tard dans la nuit au sommet d'un barrage. La clameur basse et implacable d'une force brute.

Le gros moricaud est dans le hall en dehors de mon champ de vision à épier en ricanant nerveusement. Il se dirige à pas lents vers le dortoir en essuyant ses mains moites à ses aisselles. La lumière dessine sur le mur une ombre éléphantinesque qui rapetisse à mesure qu'il approche de la porte. Il nous examine, glousse à nouveau et ouvre le coffret aux fusibles fixé à côté du chambranle. « Parfait, les enfants, dormez bien. »

Il tourne un bouton : aussitôt, le plancher s'enfonce à l'intérieur de l'édifice comme la plate-forme élévatrice d'un silo pneumatique.

Tout est parfaitement immobile, sauf ce plancher. Nous dégringolons à une allure infernale, laissant loin derrière les murs du dortoir, la porte devant laquelle se tient le moricaud, les fenêtres, et les lits, et les tables de nuit, et tout le fourbi. Le mécanisme bien huilé -il s'agit probablement d'un système à crémaillère- fonctionne dans un silence de mort. »

Le plancher à crémaillère, qui rappelle les planchers et plafonds mobiles des châteaux forts des romans de cape et d'épée, découvre alors les coulisses ou les cintres de l'asile : un arrière-monde effrayant qui révèle l'essence du système asilaire.

« Nous devons être au coeur du vacarme. J'agrippe ce fichu drap qui me ligote et au moment où je suis presque arrivé à le desserrer, voilà que tout un pan de mur s'efface, découvrant une immense caverne où, à perte de vue, s'alignent des rangées sans fin de machines ; où dans une atmosphère d'étuve, courant le long des passerelles, s'affairent des nuées d'hommes en manches de chemise dont la lueur ardente de centaines de hauts fourneaux éclaire les visages vides de somnambules. Le spectacle s'accorde au vacarme. On se croirait dans les entrailles d'un gigantesque barrage. D'énormes tuyaux de cuivre s'allongent, plongent dans l'obscurité. Des câbles courent vers d'invisibles transformateurs. Tout disparaît sous une couche de cambouis et de crasse qui souille de traînées noires et rouges les manchons de raccordement, les moteurs et les dynamos. »

Dans un décor digne de *Metropolis* de Fritz Lang, le cauchemar industriel et machinique se donne à voir, comme le double infernal des salles blanches que nettoie inlassablement Bromden.



Fritz Lang, *Metropolis*, 1927

« Le plancher, qui avance toujours, s'éloigne de la cheminée de levage, glisse vers la salle des machines. Juste au-dessus de nous, je distingue une installation semblable à ce qui existe dans les abattoirs : une chaîne sans fin servant à conduire les carcasses de la chambre froide jusqu'aux bouchers sans qu'il soit besoin de les soulever. Penchés sur la rambarde de la passerelle sous laquelle défilent les lits, deux types en pantalon de toile discutent. Ils ont des chemises blanches aux manches retroussées que barre le trait noir de la cravate. Leurs cigarettes, fichées dans de longs fume-cigarettes, tracent dans l'ombre des arabesques rouges. Le tumulte est tel que l'on ne comprend pas un mot de ce qu'ils disent. L'un d'eux fait claquer ses doigts ; l'ouvrier le plus proche pivote brusquement et s'élançe vers lui. Le type pointe son fume-cigarette vers l'un des lits ; l'homme, à ce signe, se précipite au pas de course vers l'escalier de fer pour gagner notre niveau. Il disparaît entre deux transformateurs aussi énormes que des silos à patates. Le revoilà. Etreignant un crochet fixé sur une perche au chevalet surplombant, il avance à pas de géant. Il dépasse mon lit. Un jet de flamme craché par quelque haut fourneau l'éclaire à l'instant où il est au-dessus de moi. Son visage, à la fois élégant et brutal, est cireux comme un masque. Anonyme. Un visage semblable à des milliers d'autres.

Il saisit Blastie par la cheville, le soulève comme s'il ne faisait pas plus de quelques livres ; de sa main libre il enfonce son croc derrière le tendon et le vieux reste ainsi suspendu la tête en bas. Sa figure grêlée et couverte de moisissure en est toute gonflée et, dans ses yeux, palpète une terreur muette. Il agite tellement les bras et sa jambe libre que sa veste de pyjama glisse, lui recouvrant le visage. Alors, l'homme empoigne les pans de l'étoffe, les entortille comme s'il s'agissait de toile d'emballage, lance la poulie cliquetante vers la passerelle et regarde les types en chemise blanche. L'un des deux sort de l'étui qui pend à sa ceinture un scalpel maintenu par une chaînette dont il glisse l'extrémité à la main-courante avant de laisser glisser la lame vers le travailleur. Comme cela, il est tranquille : celui-ci ne pourra pas avoir une arme à sa disposition ...

D'un geste précis, l'ouvrier entaille la poitrine du vieux Blastie qui cesse de se débattre. Je pense que je vais vomir mais, contrairement à mon attente, ce n'est ni du sang ni des organes qui s'échappent de la blessure. Rien de plus qu'une pluie de rouille pulvérulente et de scories où, ici et là, luit un bout de fil de métal, un morceau de verre. L'homme s'enfonce jusqu'aux genoux dans cette matière qui ressemble au mâchefer. »

La division du travail, avec l'individualisation des tâches et la méfiance réciproque qui en découle, est au service d'une mécanique de mort. Telle la rationalisation des processus de

production/destruction, à l'oeuvre dans les camps d'extermination, la longue chaîne se saisit des vieux corps inutiles pour les déchiqueter. Sous les regards blêmes des visages dépersonnalisés, la grande machinerie met à nu l'intériorité pour ce qu'elle est devenue : l'amas de ferraille d'une vie toute mécanique.

On pense alors à Ugo Cerletti, l'inventeur des électrochocs en psychiatrie dans les années trente : c'est en observant une chaîne d'abattage de porcs soumis aux impulsions électriques destinées à les calmer avant de se voir administrer la mort qu'il a l'idée d'utiliser l'impact électrique pour assagir l'esprit dérangé par les hallucinations de ses patients.

Dans l'univers psychiatrique comme dans l'usine, les corps ne sont plus que des morceaux de viande aux mains d'ouvriers aux ordres des experts.

Lointain écho des éviscérations médiévales destinées à punir les indociles et à dissuader le public. Car là aussi ce spectacle d'horreur se déroulera sous les yeux d'un « troupeau de maîtresses d'écoles, d'étudiantes et autres visiteuses du même acabit » « vêtues de tabliers bleus » et portant des bigoudis.

Quand l'horreur rencontre le grotesque et la farce, c'est encore à Jérôme Bosch que nous pensons.



Jérôme Bosch, Le Jardin des délices (détail), 1504

Analyse de séquence : la partie de pêche (chap. 13, 14, 15 du DVD)

1) 00h 49' 33" – 00h 51' 17" (1' 44", 15 plans) : l'échappée

Un travelling latéral, depuis l'extérieur des grilles nous fait entrer à l'intérieur : cliquettement des grillages.

A l'intérieur, McMurphy inspecte la hauteur des barbelés et fait appel à Bromden pour l'aider à se hisser au dehors. Filmée d'abord de l'intérieur, lorsque Mac grimpe sur les épaules de Bromden, l'échappée proprement dite est filmée de l'extérieur, en plan d'ensemble et en contre-jour. Ce n'est pas l'effort physique que filme Forman, non plus que la détermination de Mac : pas de gros plans psychologiques qui donneraient au spectateur une idée de ses intentions ; juste un long plan (24") d'une silhouette qui franchit les barbelés dans l'indifférence générale et avec une certaine aisance, comme s'il n'y avait rien de plus évident et de plus facile. Les plans précédents, plus courts, étaient entrecoupés de contre-champs montrant le gardien occupé à jouer au basket et l'inattention des autres détenus, donnant à la séquence une impression de paix et interdisant la montée dramatico-psychologique du suspens.

Cette absence de dramatisation tient également à la bande son : le niveau sonore des bruits de grillage, de pas, du ballon qui rebondit, du klaxon de voiture même, est relativement bas, conférant à la scène une impression de calme. La musique, une mélodie traditionnelle de flûte, est lointaine, comme étouffée.

Dans le dernier plan, rapproché, le visage de Bromden derrière le grillage esquisse le sourire de celui qui constate pour la première fois une liberté possible.

2) 00h 51' 17" – 00h 53' 11" (1' 54", 31 plans) : la ballade en bus

Les détenus sortent en groupe, pour une promenade normale, semble-t-il, mais McMurphy est caché dans le bus. Quand tout le monde est monté, il se précipite au volant, ferme les portes et démarre à la stupéfaction des gardiens. Commence alors une ballade en bus dans les rues de la ville où alternent champs et contre-champs : les occupants du bus derrière les vitres ou le nez au vent semblent découvrir la ville comme des touristes curieux, les passants les regardent, comme des étrangers de passage. Le seul arrêt aura pour but de joindre à l'équipée Candy, la jeune prostituée amie de McMurphy.

La dimension comique de la scène tient à la musique, qui évoque des vacances à la Jacques Tati.

La force de l'image est que rien ne nous renseigne sur la destination de ces touristes spéciaux. Vont-ils prendre définitivement la tangente ou bien Mac a-t-il un plan en tête ? Nous ne le découvrirons qu'au terme de la séquence : la caméra progresse au même rythme que le spectateur, la suite est à inventer.

Dans la séquence précédente déjà, on ignorait tout des intentions de McMurphy lorsqu'il franchissait les barbelés et saluait Bromden resté à l'intérieur d'un regard. Il aurait tout aussi bien pu s'échapper seul et ne plus jamais revenir. Mais, caché dans le bus, il attendait ses compagnons d'infortune pour les emmener avec lui, preuve s'il en est qu'il n'est pas l'individualiste égocentrique décrit par les psychiatres.

3) 00h 53' 11" – 00h 56' 10" (2' 59", 63 plans) : la sortie en mer

Une série de champs contre-champs entre le débarquement du car et la cabane du capitaine de port est suivie de l'embarquement à bord du bateau que McMurphy prétend avoir réservé. Justifiant cette équipée par une sortie de pêche de l'équipe de médecins de l'asile psychiatrique – au sérieux et à l'assurance de leurs mines, les aliénés passeraient aisément pour des aliénistes- le bagout de MacMurphy laisse sceptique le capitaine mais les amarres sont enlevées et le bateau sort du port. Le comique de l'énumération des noms de docteurs n'est jamais ironique car sur les visages des nommés se lit la fierté d'apparaître comme des personnes : ils sont en passe de redevenir des

hommes à part entière. Quand bien même l'expédition tournerait court, l'embarcation sur le bateau de pêche a commencé à réveiller chez eux l'estime de soi.

Au moment où les amarres sont larguées et que Taber trébuche en essayant de monter à bord, la musique « tatiésque » reprend, pour une nouvelle échappée, en mer cette fois.

Le dernier plan panote depuis les côtes vers la mer et sa ligne d'horizon, promesse de liberté.

4) 00h 56' 19" – 01h 02' 14" (5' 55", 64 plans) : la partie de pêche

A bord, MacMurphy organise l'équipage, attribue les postes -Cheswick, celui, probablement avec Billy Bibbit, qui a le moins confiance en lui-même, aux commandes-, explique les techniques de pêche. Billy fait un brin de cour à Candy, sous l'oeil mi-amusé mi-jaloux de Mac.

Les métaphores sexuelles fleurissent dans la bouche de celui-ci, assimilant la partie de pêche à une partie de jambes en l'air -activité que quand à lui il se réserve.

Lorsque Mac et Candy peuvent enfin s'isoler dans la cabine, chacun semblant apte à assumer son poste, tout se dérègle quand Martini, le roi du *non sense*, quitte justement son poste, plus intéressé par la partie de cabine que par la partie de pêche qui n'en était finalement que le prétexte ou le substitut. C'est ainsi que dans sa folie, Martini révèle le véritable enjeu de l'échappée maritime.

Quand tous l'ont imité, massés derrière les hublots, et que Cheswick lui-même perd pied, Mac Murphy sort de la cabine pour tenter de remettre un semblant d'ordre dans cette joyeuse désorganisation. La première grosse prise se manifeste alors. Cheswick se voit disputer son poste au gouvernail par Harding, celui qui aime se draper dans sa dignité, se pense supérieur et estime que telle est sa place. Mais Cheswick qui aspire désormais à être un héros, ne serait-ce que sous les traits dérisoires d'un Popeye, résiste et le bateau devient ingouvernable. La caméra se met à tanguer, mouvement saisissant le mouvement des hommes d'équipage.

Dans le dernier plan en plongée, le bateau tourne en rond, se refermant sur lui-même au sein de l'immensité salée, absurde embarcation qui n'a pu saisir la ligne d'horizon, nef des fous condamnée à faire du sur-place quand la liberté s'offrait à elle. On pressent alors que le bateau rentrera au port.

5) 01h 02' 14" – 01h 03' 01" (47", 9 plans) : la fierté retrouvée

Et il y rentre, mais plus comme nef d'insensés enfermés en eux-mêmes : c'est un équipage d'hommes fiers, arborant les poissons pêchés symboles de leur capacité à unir leurs efforts pour produire un résultat collectif. Et quel résultat ! Le médecin-chef lui-même, qui exhibe ses trophées de pêche sur son bureau, suscitant les louanges de McMurphy lors de son entretien d'admission, semble admiratif.

Une ellipse temporelle nous a fait manquer cette désaliénation provisoire, elle restera dans les plis secrets du film, signe que pour ces hommes il n'y aura pas de progrès dans la liberté, que l'horizon est clos et que le système asilaire se refermera sur eux.

C'est aussi une certaine conception de l'histoire qui se donne à voir ici : finies les Lumières et la marche triomphante vers l'émancipation, l'histoire est faite de progrès mais aussi de régress -pour parler comme Elisée Reclus-, et Bromden, le seul rescapé de la tragédie, est le grand absent de cette partie de pêche.

Cette séquence en plusieurs scènes, cette première échappée hors de l'enfermement asilaire, donne corps à trois dimensions du film :

1) L'impossible liberté

Lorsque McMurphy parvient à franchir les grillages et les barbelés de l'asile avec l'aide de Bromden, une première possibilité de liberté apparaît : il aurait pu s'évader seul puisque monté dans le bus à l'insu de tous. Mais il s'y cache et attend ses comparses.

De même, le bateau sorti du port aurait pu prendre le large ou accoster dans un crique pour libérer ses occupants. Mais là encore, le piège de la folie se referme, ou plus exactement le piège dans lequel la folie se laisse enfermer. Anticipant la fin du film où Mac, songeur et hésitant, se tient

longuement devant la fenêtre ouverte, la séquence de la pêche donne à voir que le système asilaire excède les murs ou les grilles de l'asile, qu'il a envahi le monde, que ses liens invisibles ont saisi les corps comme les esprits.

2) L'altruisme de McMurphy

Une lecture facile de la personnalité de McMurphy serait d'en faire un incorrigible égoïste, ne vivant que pour satisfaire ses désirs, cherchant à jouer et à se jouer des institutions pour sa seule gloire. Mais les choses sont plus complexes. Derrière ses attitudes bravaches, Mac est en réalité le révélateur de la puissance du système d'enfermement.

S'il n'était qu'un individualiste, il donnerait raison à Ratched qui ne voit que dans la douceur du lien social et dans la compassion la clé de la guérison. Or l'ordre et la morale préconisés par Ratched ne génèrent aucune socialité. L'hypocrisie y règne en maître et la fausse socialité invite à la surveillance et à la délation. L'ordre social y est la négation de l'individualité.

McMurphy fissure ce vernis d'urbanité en affirmant haut et fort la prééminence du désir sur le refoulement ; en incarnant individuellement cette résistance, il donne une chance à ses camarades d'infortune de résister à leur tour. Et c'est son altruisme, sous la forme de sa compassion -authentique celle-là- pour Billy qui le perdra.

3) La sexualité, le grand refoulé

La présence de Candy donne à la séquence son sens profond : ce n'est pas tant l'évasion que désire McMurphy que la satisfaction de ses pulsions sexuelles. L'organisation de la partie de pêche n'aura été qu'un prétexte à « tirer un coup ». Les membres de la folle équipée qui semblent le découvrir l'ont, d'une certaine manière toujours su et le voyeurisme de Martini ou la drague timide de Billy ne sont qu'une manifestation de ce savoir non conscient de lui-même.

Car la sexualité est le grand refoulé du système asilaire et, si l'on admet que l'asile n'est qu'un microcosme de la société toute entière, du système social lui-même.

Billy en est l'un des symptômes, son dépuçelage organisé à la fin du film représentant l'effectuation de ce qui s'engage lors de cette partie de pêche.

L'asile, tout comme le lien social -Freud l'a suffisamment montré- se construit sur le refoulement sexuel et la sublimation des pulsions vers des objets socialement acceptables. Et si les aliénés cessent d'être des hommes, assommés de médicaments, assagis par les électrochocs, dissuadés de toute forme d'affirmation de soi par les discours moraux prodigués par Ratched, la Mère castratrice, c'est d'abord par privation de leurs attributs sexuels. Harding en est la figure symptomatique, lui dont l'homosexualité doit être vigoureusement rectifiée par Ratched en vue d'une vie de couple « normale ».

La lobotomie qui guette les insoumis n'est-elle pas finalement une métaphore de la castration ?

Le paternalisme, ce despotisme doux comme disaient Kant et Tocqueville, se double dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou* d'un « maternalisme » émasculateur ; le pouvoir étatique tentaculaire s'étend sur les esprits comme sur les corps, au point nodal du corps et de l'esprit, à savoir le sexe.

One Flew Over the Cuckoo's Nest et la mythologie du Western

par **Jean-Marie Tixier**

Maître de Conférences, Université Montesquieu Bordeaux-4.

Président du cinéma Jean-Eustache (Pessac).

Convoquer la mythologie de la « *Frontier* » pour rendre compte de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* ne signifie par pour autant que ce film fasse partie du genre : les invariants les plus visibles faisant totalement défaut. En revanche, cette mythologie offre une grille de lecture, parmi d'autres certes, mais totalement opérationnelle qui montre bien que les représentations propres au western vont bien au-delà du genre clairement identifié par les spectateurs du monde entier. Totalement opérationnelle également pour expliquer le succès mondial du film dans la mesure où les schémas narratifs du western ont été intériorisés par tous les spectateurs grâce à la diffusion planétaire du cinéma américain par excellence.

Comme la plupart des films d'Hollywood, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* est l'adaptation d'un roman important de la fin des années 1960 écrit par Ken Kesey, un auteur se revendiquant comme appartenant à la contre-culture. C'est donc en toute logique que le film peut être considéré également comme « *An antiestablishment parable*¹ » par Roger Ebert, un fin analyste du cinéma américain. Si Roger Ebert considère le film comme une parabole, c'est que le film, tout comme le livre, peuvent être lus comme une illustration particulièrement terrible du sort que la civilisation contemporaine réserve aux derniers hommes de l'Ouest. Que Ken Kesey, considéré aux États-Unis comme un radical, tout comme Milos Forman², immigré récent en rupture avec le stalinisme restauré dans son pays, revisitent la mythologie de l'Ouest pour s'exprimer dit bien la place centrale qu'occupe cette *Weltanschauung* aux États-Unis.

Le film s'ouvre et se clôt sur les grands espaces. La symétrie est renforcée délibérément. Les deux séquences se déroulent à la fin de la nuit : les premières lueurs de l'aube commencent à poindre avec une dominante bleue. Le thème musical composé par Jack Nitzsche est identique : basé sur la mélodie d'une chanson *country*, « *Please Release Me*³ », arrangée pour évoquer les Indiens (battements de tambours, sons de crécelles...). Le générique se déroule sur un plan d'ensemble sur une grande plaine barrée en arrière-plan par une chaîne montagneuse : les spectateurs reconnaissent *La Prairie*⁴. Il s'achève lorsque les phares d'une automobile déchirent le reste d'obscurité et traverse en diagonale le plan de gauche à droite jusqu'à le quitter. La musique *off* s'arrête.

La première séquence fait pénétrer le spectateur dans un hôpital. Un travelling sur les patients encore endormis permet de découvrir quelques-uns des protagonistes du film : symétrie toujours, ce sont les mêmes qui seront réveillés en sursaut lors de la dernière séquence. Arrive une femme tout de noir vêtue qui tranche avec la dominante blanche qui caractérise l'institution : blanc des murs, blanc des uniformes des personnels soignants comme de celui des patients. Son pas est décidé, les personnels s'effacent sur son passage, la saluent avec respect (« *Good morning, Miss Ratched !* »), et elle leur retourne simplement leur salut ; elle est blanche et les personnels sont des Noirs, elle occupe le centre du cadre : c'est l'infirmière chef !

Deux infirmiers libèrent un patient d'une cellule où il était attaché sur un lit : il s'agit d'un hôpital psychiatrique. Miss Ratched (Louise Fletcher) a revêtu son uniforme. Uniforme impeccable et blanc bien sûr : si le blanc caractérise bien l'institution, le noir que l'on ôte en entrant devient la marque de l'extérieur. Après avoir mis en marche un électrophone, l'infirmière Pilbow annonce au micro : « *Medication time. Medication time* ». Au son d'une petite valse apaisante, les patients obéissent et se mettent en rang pour recevoir la précieuse pilule : petit ballet qui permet de découvrir les principaux protagonistes de la fiction. *Cut*. Raccord dans le mouvement, l'automobile entre par la

gauche et s'arrête devant l'établissement : le jour s'est levé, deux hommes en uniforme accompagnent un homme menotté et le remettent à l'intérieur à deux infirmiers et une infirmière. L'homme vêtu de sombre (*blue jean*, veste en cuir noir et bonnet de laine bleu marine), Randle Patrick McMurphy (Jack Nicholson⁵), est encadré par les deux infirmiers et ensemble, ils empruntent le même itinéraire que Miss Ratched jusqu'au bureau des infirmières.

McMurphy a donc quitté les grands espaces où « il n'y a pas d'asile pour les fous », comme le proclame la chanson de *Jeremiah Johnson*⁶, pour rejoindre précisément un hôpital psychiatrique : d'emblée, la démarche paraît étrange, voire suicidaire pour un *westerner*... Mais il est là parce qu'il simule la folie pour échapper au travail forcé de la prison où il a été enfermé pour avoir eu des relations sexuelles avec une mineure âgée de 15 ans : « *She was fifteen years old, going on thirty-five, Doc, and she told me she was eighteen, she was very willing, I practically had to take to sewing my pants shut* ». Il est donc en rupture avec la loi pénale (viol sur mineure) et avec la loi commune : il refuse la rédemption par le travail dans une société où la sécularisation des valeurs protestantes confère au travail une vertu cardinale.

Le noir qu'il arbore et son comportement le désignent comme l'incarnation de l'extérieur et comme un élément perturbateur qui vient mettre en danger le bel ordonnancement de l'institution. C'est un rebelle, un *misfit*, un esprit libre. Il en porte toutes les marques : sa démarche, ses provocations, son non-respect de l'autorité. Lors d'un pari stupide avec ses compagnons, il tente d'arracher le bloc de robinets dans la salle de douches. En vain évidemment. Mais malgré son échec, il peut être fier car « *But I tried, didn't I ? Goddamnit, at least I did that.* » C'est bien la marque du héros qui relève les défis et qui, en cas d'échec, ne saurait se laisser abattre. De retour de sa première séance d'électrochocs, il feint d'être très affecté avant de montrer qu'il n'en est rien, et qu'il n'a rien perdu de sa superbe : « *They was giving me ten thousand watts a day, you know, and I'm hot to trot ! The next woman takes me on's gonna light up like a pinball machine and pay off in silver dollars.* »

Par son comportement incontrôlable, son insoumission ontologique, McMurphy menace l'institution totalitaire qui ne supporte pas sa liberté arrogante. Son appétit de vie se manifeste avant tout à travers la sexualité et la puissance mortifère de l'institution par sa négation ou son refoulement. L'ombre de Wilhem Reich plane sur le livre comme sur le film : nous sommes bien à la fin des années soixante qui ont permis la redécouverte temporaire de ce psychanalyste révolutionnaire.

Comme dans beaucoup d'institutions de ce type, ce sont les personnels subalternes et non les cadres qui sont au contact des subordonnés : sous-officiers et simples soldats, contremaîtres et ouvriers, porions et mineurs et, à l'hôpital, infirmiers et patients. À aucun moment, McMurphy ne s'opposera aux médecins avec lesquels il cherche, au contraire, à entrer en connivence : « *I'm here to cooperate with you a hundred percent. A hundred percent* », déclare-t-il au médecin chef à son arrivée. En revanche, il se heurte d'emblée avec violence à l'infirmière chef et en fait même une affaire d'honneur : a-t-il déjà senti qu'elle constituait une menace pour sa virilité ? Il se donne une semaine pour la faire craquer et en prend le pari auprès des malades : « *In one week, I can put a bug so far up her ass, she don't know whether to shit or wind her wristwatch.* »

De fait, Miss Ratched prend un plaisir à peine dissimulé à maintenir l'ensemble de ses patients sous son pouvoir. Elle les appelle par leur prénom et seul McMurphy ose faire de même avec elle. Elle reste certes quasiment impassible mais elle ne peut s'empêcher d'esquisser un sourire (un zoom avant le souligne) lorsqu'elle obtient gain de cause contre ses patients, et surtout contre McMurphy qu'elle entend bien briser. Elle aussi en fait une affaire personnelle : elle plaide pour son maintien dans l'institution quand les psychiatres sont pour son retour en prison et elle obtient gain de cause. C'est qu'elle ne supporte pas son insoumission et déteste tout ce qui perturbe « *our daily routine* ». Enfin, elle maintient Billy Bibbit (Brad Dourif dans son premier rôle important⁷) dans une relation infantile au nom de la vieille amitié qui la lie à sa mère. Bref, Miss Ratched incarne parfaitement, la mère castratrice, la dame au tomahawk⁸ qui en veut à la virilité des hommes.

À l'intérieur de l'hôpital, McMurphy va vite se trouver un allié avec qui il va nouer un lien d'amitié. Un Indien à la stature de colosse, Chief Bromden (Will Sampson), « *a deaf dumb Indian who can't say a word.* » En fait, un Indien qui s'est réfugié dans l'aphasie pour ne plus avoir à

communiquer avec le monde insensé des Blancs⁹ qui a brisé son père, un homme libre le réduisant à l'état d'épave : « *My pop was real big. He did like he pleased. That's why everybody worked on him.* » L'amitié rétablit le lien et Chief Bromden peut échanger à nouveau avec un alter ego : il réintègre la communauté humaine. Ensemble, ils vont pouvoir résister et la première des résistances est d'entretenir l'espoir de l'évasion.

McMurphy : *What are we doing in here, Chief ? Huh ? What's us two guys doing in this fucking place ? Let's get out of here. Out.*

Chief Bromden : *Canada ?*

Lorsque la Frontière n'est plus, le Canada peut apparaître comme le dernier horizon possible. Mettant fin à son aphasie, lui redonnant la parole et la force d'agir, l'amitié que lui porte McMurphy guérit Chief Bromden.

L'amitié du Blanc et de l'Indien dans les grands bois¹⁰ est un autre grand mythe de la Frontière. « *Au commencement était Fenimore Cooper* » écrit Georges-Albert Astre¹¹ pour souligner l'importance du cycle de Bas-de-Cuir dans l'histoire de la littérature nord-américaine. Universellement connu, ce cycle raconte la rencontre entre Natty Bumppo et l'Indien Chingachgook qui engendre un amour fraternel et pur, à l'image de la virginité culturelle des grands bois. La saga s'achève par la mort du Dernier des Mohicans. Elle était inéluctable. Heureusement, Natty hérite des vertus du *vanishing American* dont il va assurer la pérennité. On peut dire avec D.H. Lawrence que depuis l'Indien hante littéralement la conscience américaine : il est notamment présent dans un très grand nombre de romans contemporains.

« *Not that the Red Indian will ever possess the broad lands of America. At least I presume not. But his ghost will*¹². »

Bien sûr, la femme rattrapera le Blanc en fuite. Un tomahawk à la main si nécessaire, elle domestiquera son mari. Elle lui arrachera la pipe de la bouche et ne supportera plus le feu que pour faire bouillir les marmites. Finies la contemplation, l'amitié ludique et la paresse délétère ! L'homme blanc doit devenir un parfait producteur-puritan, la morale l'exige.

« *Il y a donc deux versions du péché originel : l'une héritée du vieux monde, où l'homme et la femme vivent en paix dans le Paradis terrestre jusqu'au jour où survient le serpent et l'autre, née dans le nouveau monde, où l'homme et le serpent vivent dans la paix et l'amitié jusqu'au jour où la femme entre en scène*¹³. »

Et effectivement, Miss Ratched restaure le respect de la Loi. Après une nuit de liberté organisée par McMurphy avec alcool et jeunes femmes (« *the all-night orgy* » pour Roger Ebert dans sa nouvelle lecture du film¹⁴), il est temps de s'enfuir. C'est le moment des adieux. Mais Billy exprime le désir de « connaître » mieux la jeune femme avec qui il a dansé. McMurphy fait en sorte que le vœu de Billy se réalise mais, ce faisant, renonce à s'enfuir. Il cesse concrètement de n'agir que pour lui-même et répond à l'exigence du lien social tissé avec les autres patients. En découvrant l'importance de la préférabilité d'autrui (« *une fois l'égo décongestionné, un rapport vrai peut enfin s'établir* », Vladimir Jankélévitch¹⁵) et en allant jusqu'à lui sacrifier sa propre liberté, McMurphy réintègre la communauté des humains. Même dans ce lieu improbable, l'amitié entre le Blanc et l'Indien leur aura permis à tous les deux de devenir humain... Un long gros plan sur McMurphy, à la fois songeur et amusé (se rit-il de lui-même ? accepte-t-il sa défaite ?), clôt la séquence.

Cut. Le jour s'est levé et les infirmiers comme les spectateurs découvrent l'ampleur du désastre avant l'arrivée de Miss Ratched. Billy a enfin pu vaincre ses inhibitions. Après avoir récupéré sa coiffe souillée, elle le découvre dans la chambre en galante compagnie. Evidemment, cette autonomie acquise dans les bras d'une amie de McMurphy est insupportable pour Miss Ratched. Elle se confronte à Billy devant tout le monde :

Nurse Ratched : *Aren't you ashamed ?*

Billy : *No, I'm not.*

Pour la première fois, Billy ose la défier. Il ne bégaie plus et ses compagnons l'applaudissent. Mais Miss Ratched reprend vite son ascendant en évoquant la mère de Billy, « *sa vieille amie* » :

Nurse Ratched : *You know Billy, what worries me is how your mother is going to take this.*

Billy : *Um, um, well, y-y-y-you d-d-d-don't have to t-t-t-tell her, Miss Ratched.*

Nurse Ratched : *I don't have to tell her ? Your mother and I are old friends. You know that.*

Billy : *P-p-p-please d-d-d-don't tell my m-m-m-mother.*

Tout s'accélère. Billy se suicide. Devant la grille qu'il vient à nouveau d'ouvrir et alors que ses amis l'attendent à l'extérieur, McMurphy renonce à nouveau à s'enfuir. Il n'est plus sous l'emprise de l'alcool ni fatigué par la fête. Lorsqu'il découvre Billy dans son sang, il saute à la gorge de l'infirmière et tente de l'étrangler. Avant d'être parvenu à ses fins, il est neutralisé.

Une courte séquence sur l'hôpital où tout est rentré dans l'ordre : Miss Ratched qui porte une minerve a regagné son poste et les patients évoquent l'évasion de McMurphy tout en jouant aux cartes. Martini gagne mais c'est évidemment Miss Ratched l'unique et véritable vainqueur de la partie qui vient de se jouer.

Puis c'est la dernière séquence qui répond à celle de l'exposition. La nuit s'achève ; l'aube s'annonce. Gros plan sur Chief Bromden. Le silence règne quand quelques bruits attirent son attention. Deux infirmiers blancs (ils n'appartiennent donc pas à l'étage) raccompagnent et couchent McMurphy qui pour la première fois a revêtu l'uniforme. Chief Bromden se libère, passe sa chemise et rejoint son ami.

Chief Bromden : *Mac... they said you escaped. I knew you wouldn't leave without me. I was waiting for you. Now we can make it, Mac ; I feel big as a damn mountain.*

Son ami ne réagit pas. Quand il découvre les cicatrices laissées par la lobotomie, il le prend dans ses bras :

Chief Bromden : *I'm not goin' without you, Mac. I wouldn't leave you this way... You're coming with me.*

Il le recouche ; la musique de l'exposition reprend. Par une dernière étreinte mortelle, l'Indien libère l'âme de son ami blanc. Il se dirige vers la salle des douches pour arracher le bloc de robinets et accomplir ainsi le défi provocateur de McMurphy. La musique monte en intensité pendant qu'il prend son élan. Il utilise le bloc pour défoncer les grilles. Les autres patients sont réveillés et Taber (Christopher Lloyd) crie sa joie. Chief Bromden s'enfuit et s'évanouit dans le lointain. Il part rejoindre son ami dans la liberté d'une prairie fantasmagorique d'où était issu McMurphy dans la séquence d'exposition. Inversion du mythe classique : l'amitié du Blanc et de l'Indien s'est achevée par la mort du premier et le second a récupéré les vertus transmises par *The Vanishing American* dont l'homme de l'Ouest s'était fait le dépositaire. Juste retour des choses...

Jean-Marie Tixier

¹ *Chicago Sun-Times*, 1er janvier 1975.

² La force d'Hollywood a toujours été d'intégrer les réalisateurs étrangers en leur faisant réaliser des fictions américaines. Milos Forman n'est pas le premier étranger à tourner un récit reprenant les

mythes de l'Ouest. Le plus amusant est sûrement Ang Lee qui, avec *Brokeback Mountain* (2005), a réalisé une belle variation sur le mythe westernien tout en déniait officiellement à son film tout rapport avec le genre.

³ Chanson de rupture chantée entre beaucoup d'autres par Eddy Arnold, Jim Reeves, Tom Jones, Elvis Presley...

⁴ En français dans le texte américain, *La Prairie* correspond à l'ère géographique des grandes plaines mais c'est surtout l'espace mythologique où se déroule la saga de la conquête de l'Ouest. Cf. Jacques Cabeau, *La Prairie Perdue. Histoire du Roman Américain*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres Vives », 1966.

⁵ Le choix de Nicholson s'impose presque d'évidence aujourd'hui : ses rôles mémorables de rebelle dans *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) ou *Five Easy Pieces* (Bob Rafelson, 1970), sa réputation de *bad boy*, son amitié avec Roman Polanski qu'il a toujours soutenu après l'assassinat de Sharon Tate comme après son inculpation pour viol (c'est chez lui au cours d'une party que se sont déroulés les faits), etc.

⁶ Elle précise que dans les montagnes de l'Ouest, il n'y a « *pas de prison pour les hommes, pas d'asile pour les fous et pas de curés pour les âmes* ». **Jeremiah Johnson**, Sydney Pollack, 1972.

⁷ La qualité du casting est attestée par ces seconds rôles que les spectateurs remarquent pour la première fois (même si ce n'est pas leur premier film) : Danny DeVito ou Christopher Lloyd aux côtés de Brad Dourif.

⁸ La dame au tomahawk est la deuxième mère mythique des américains ; la première étant Pocahontas, la Princesse indienne. Un épisode de la conquête de l'Ouest a servi de base historique au mythe : les Indiens arrivent devant une ferme isolée où vit Thomas Duston et sa famille (Hannah et leurs huit enfants). Voyant surgir les Indiens, Thomas hésite et se résout (rapidement) à s'enfuir avec ses sept premiers enfants ; il abandonne sa femme avec leur dernier né à peine âgé d'une semaine. Dame Duston reste seule avec son enfant et la nourrice du petit. Les Indiens ne s'encombrent pas du nouveau-né ; ils lui fracassent le crâne contre un pommier (pas n'importe quel arbre : un pommier, l'arbre d'Avalon. Le mythe répond au mythe. Les pommiers existent bien en Amérique, mais les sauvages les utilisent pour briser la tête de leurs innocentes victimes. Créatures du diable ! Indûment introduites dans cet Eden, elles doivent en être chassées). Puis, ils emmènent en captivité les deux femmes et leur font subir, au village indien, toutes sortes de sévices : elles sont fouettées, dénudées, contraintes à courir à quatre pattes, etc. La nuit venue, résolue à s'enfuir, Hannah ne veut pas partir sans dédommagement, sans se venger. Or le gouverneur de sa gracieuse majesté offre une prime de deux livres pour chaque scalp d'Indien. Profitant du sommeil de ses geôliers, elle les tue à l'aide d'un tomahawk et s'empare de leurs scalps. Munie de la preuve monnayable de son courage, elle revient à la civilisation où on l'accueille comme une ressuscitée.

⁹ Intertextualité : dans *Buffalo Bill and the Indians* (*Buffalo Bill et les Indiens*, Robert Altman, 1975), c'est Sitting Bull lui-même qui a décidé de ne plus parler. Alors qu'il ne prononce jamais un mot, un interprète se tient à ses côtés et s'adresse aux Blancs. Il est interprété par Will Sampson.

¹⁰ Il a pris naissance (pré-texte) dans le récit des aventures d'Alexander Henry, un trappeur qui dans ses vieux jours raconta sa vie dans la forêt entre 1760 et 1776, vie marquée par son amitié avec l'Indien Wawatan. De fort nombreuses fois, il ne dut la vie sauve qu'à l'intervention avisée de son ami et des Indiens qui connaissaient bien les mille dangers de la contrée. Trois années durant, il fut même retenu en captivité. Fasciné par leur mode de vie, il n'oublie jamais que sa vie peut être en

danger surtout lorsque les Indiens se livrent à la boisson. En revanche autour du feu, lorsque Wawatan sort le calumet, alors il se sent pleinement en sécurité. L'opposition civilisation/innocence s'exprime par celle de l'alcool/tabac. L'alcool détruit les Indiens et sépare les deux races. Le tabac, au contraire, rapproche et unifie ; mélangé à d'autres herbes magiques, il permet le rêve si important dans la croyance indienne. A l'aide de la pipe, Wawatan et Henry communient dans la même quiétude. Après la pipe, les amis pourront courir en liberté dans les grands bois, ils iront à la chasse ensemble et feront beaucoup de grandes et belles fêtes... Henry a bien retrouvé le paradis perdu, mais dans cet Eden, Dieu est absent car il ne peut s'agir que d'un Eden païen.

¹¹ *Univers du Western*, Paris, Seghers, 1973, p. 64.

¹² D.H. Lawrence, « Fenimore Cooper's White Novels », in *Studies in classic American literature*, Dallas, Penguin Books, 1978, p. 40.

¹³ Leslie Fiedler, *Le Retour du peau-rouge*, Paris, le Seuil, 1971, p. 105.

¹⁴ *Chicago Sun-Times*, 2 février 2003.

¹⁵ *Traité des vertus*, tome I : « Le sérieux de l'intention », Paris, Bordas/Mouton, 1968, p. 14.